

获奖名篇

025—029 / 《长恨歌》之歌

/ 林丹娅

《长恨歌》之歌

 林丹娅

王安忆，1954年生，原籍福建省同安县，出生在南京，是作家茹志鹃的次女。1955年随母移居上海。1961年入淮海中路小学，1967年入向明中学读初中。1970年到安徽五河插队。1972年考入江苏省徐州地区文工团，在乐队拉大提琴，并参加一些创作活动。1976年开始发表作品。1978年调上海中国福利会《儿童时代》任编辑。1980年入中国作协文学讲习所学习。因发表短篇小说《雨，沙沙沙》（《北京文艺》1980年6期）等系列小说而引人注目。1987年调上海作家协会创作室从事专业创作。后担任中国作协理事。上海作协副主席。著有中短篇小说集《雨，沙沙沙》《流逝》《小鲍庄》《荒山之恋》《海上繁华梦》《神圣祭坛》《乌托邦诗篇》等，长篇小说《69届初中生》《黄河故道人》《流水十三章》《米尼》《纪实与虚构》《长恨歌》等。其中《本次列车终点》获1981年全国优秀短篇小说奖，《流逝》《小鲍庄》分获1981年、1982年、1985年、1986年全国优秀中篇小说奖，其作品在海内外都有较大影响。《长恨歌》获第五届茅盾文学奖。

—

“站在一个制高点看上海，上海的弄堂是壮观的景象。它是这城市背景一样的东西。”这是王安忆1995年写的长篇小说《长恨歌》起头的話。这句话，把所有打开《长恨歌》的读者，一下揪到看上海的一个制高点上。于是我们几乎可以与王安忆一起居高临下，与王安忆的目光合二为一，以覆盖整个上海的视野高度，投向上海。于是我们先就看到了王安忆所

看的，感觉到了王安忆所感觉的：白昼的日光与夜晚的灯光，使整个上海凸起的点和线熠熠有光，但“在那光后面，大片大片的暗，便是上海的弄堂了”。弄堂是上海的根基，没有弄堂，上海不成其为上海。弄堂纵横交错，织成了上海的格局，上海的脉络，上海的品味。它是在最根本的暗处，厚实地垫起人们眼里浮光掠影留下的上海印象。“上海的几点几线的光，全是叫那暗托住的，一托便是几十年。这东方巴黎的璀璨，是以那暗做底铺陈开，一铺

2008.03 025



便是几十年。”王安忆穿透这一点，就等于进到上海的骨子里去。因此，要写上海，弄堂是必然不能不在的。但不是浮光掠影的弄堂，是真正沉到弄堂的底部，在那一丝一缕的一砖一瓦的暗角摺子处。

于是，几乎不容迟疑的，我们成为一个被王安忆《长恨歌》的上海话语所操控了的镜头。她把我们迅捷地推向整面的上海，又好像是整面的上海迅捷地迎向我们，包抄着我们，令我们陷进一个四面八方的上海里。我们开始越来越身不由己地陷进她稠密起腻的上海话语里去，好像陷进上海弄堂的暗星云图里去。起头是无声的，浩渺的，模糊的，星星点点的，但随着它们越来越靠近我们，或是我们越来越

纵深进去，它们就在黑暗中愈来愈明晰了。先是盘旋的鸽群，然后是老虎天窗，细工细排的瓦，细雕细做的窗框，细心细养的月季花，晒台，隔夜滞着不动的衣衫，水泥脱落的红砖墙，陡窄的木梯，亭子间，浅浅的客堂，院子，碰到平日不打开的大门，折回头，穿过最是烟火味的灶间——它既烹饪着上海人家常必要的色香味，又烹调着日常不息的流言，一起跟着出入的人口，飘出灶间后门，流向后弄，游荡在条条阡陌的弄堂之中。

弄堂是上海这座城市存在的标志性事物，是上海城市的根基所在，是上海生活的精髓所在。只有从这里贯穿过去的时光，才能凝结成上海历史；只有从这里流淌过的历史，才能散发出只属于上海气味的文化。写上海，王安忆就这么提纲挈领地，先发制人地写弄堂，铁定要把我们卷进上海的人物、故事与光阴中去。

二

20世纪40年代，到今天还大红大紫的作家张爱玲，就在上海出版并热销过《流言》。张爱玲在“流言”里写道，我喜欢上海人。我为上海人写传奇。写他们的时候，每时每刻都想到上海人。她说：上海人是传统的中国人加上近代高压生活的磨练。新旧文化种种畸型产物的交流，结果也许是不甚健康的，但是这里有一种奇异的智慧。“流言”便是这种“奇异的智慧”的结晶之一。流言盛产于冠冕堂皇的上海之暗底的弄堂之中，与飘浮其上的冠冕堂皇不仅不搭界，而且还有点我行我素、分庭抗礼的意思。这使流言极具民间性，或者说极具民间色彩与民间身份。

流言之所以为流言，一定是在暗地里的，

私下里的，本地里的。它就像上海本地话，发声送气音调间，总显得有点急促，有点迫切，嘈嘈切切的，怀着小秘密似的。它不像正史正言，要么一言九鼎，要么被一言九鼎所取代。它可能是无耻的，是粗鄙的，但却是真实的，本分的，坦然的。它即便有粉饰，有虚构，有想象，但绝不道貌岸然，唯我是尊，舍我其谁。它飞长流短，真假并存，从不排斥真相，甚至本身即是真相。它在想象中流淌，在流淌中扬弃，去芜存精，路遥知马力，日久见人心。因为它是在暗地里的看不见的，因此没有什么天敌可以完全剥夺它的存在。正因为流言“街谈巷语”的性质，它就如张爱玲所说的，会是“真正的性灵文字”。张爱玲喜欢以流言做传奇，就是以这种性灵文字通款文学，而文学却长命无绝衰。因此，流言看起来表面好似一时一时的，灰飞烟灭的，短命的，但它其实是前赴后继的，暗涌不断的。王安忆是这样感觉“流言”的性质与意义的：“这些流言虽然算不上是历史，却也有着时间的形态，是循序渐进有因有果的。这些流言是贴肤贴肉的，不是故纸堆那样冷淡刻板的，虽然谬误百出，可谬误也是可感可知的谬误。”这也许就是不说是海派文学，起码也是张派文学长命无绝衰的底子。

我们曾跟着王安忆《长恨歌》的起头，高屋建瓴，然后穿堂入室，直抵作为上海背景弄堂中最隐蔽的褶皱里去。但是，如果没有流言产生于其中，那么上海弄堂就是个死建筑。弄堂因为流言的产生而证实了自己的生命与思想的活力。弄堂是流言产生与流通的地方，流言百无禁忌地恣肆在弄堂里，带活了弄堂的空气，使弄堂鲜活，充满生命。若弄堂没有流言，那弄堂一定是死的，是徒有其表的，弄堂只有跟着流言，才会在流言中生生不息。与其

说王安忆的《长恨歌》有张派文学的影子，莫如说是原来不是上海人的王安忆尽数洞悉了这种“奇异的智慧”，并接续了这种“奇异的智慧”。只有握住流言，才能真正握住一把在弄堂里转瞬即逝的光阴，才能真正握住上海的飞尘。一种历史的文化的飞尘，才能抵达上海实在的内核，上海才能钻进我们的心里。因为流言才真是“上海弄堂的精神性质的东西”。“它们是上海弄堂的思想。”上海是属于弄堂的，弄堂的流言是上海城市平凡而永恒的言说。

上海城市的文化本质是弄堂的，弄堂生活的本质是流言的，流言的本质是女性的——女性的代名词在这里开始富有性政治的气味。

三

弄堂是家居的，流言是家常的，它们交织成为上海这座城市日常生活的气味与民间气息。它与石库门里又细碎又简陋的灶间一起，嘈嘈切切，忙忙乎乎，貌似无所事事的，却无所不在的，坚实绵密地填充了城市似水流年的巨大虚空的日子。

这样的日子，只能是女性的日子。既往的历史，把这样家常日子界定给了女性。女性在弄堂的深处蠢蠢蠕动着，衬起弄堂上面那些凝然高耸的炫目的光点与光线。那些光是属于男性的。人们眼里只愿意、或更容易看到光，看到浮华，女性处于暗底之中，她们被光亮造成的巨大暗影所藏匿，人们不容易看到她们，或更容易忽略她们。她们不是因为不存在或因为小而被忽略不计，反而是因为太过广大，太过天经地义而被忽略不计。人们看她们用的是男性的眼光，男性的目光通常是看不到她们的，

或者是不屑看到她们的。即便她们有聪明，有野心，那也是弄常里的小聪明，小心眼，不成体统，不成气候。她们与属于男性的城市不知有何瓜葛，城市向来就是男性英雄你方唱罢我登场的舞台，因为她们在历史的传说中——也即是在男性声音的传说中，早已被男性的想象之神箭射死在离城市很远的荒郊野外。现在我们可以有多么明白，要想看到笼罩在城市巨大投影下的女性其实有多么不易，能够洞悉城市生活的根本所在其实有多么不易，它的确需要慧眼独具，慧根独在。

这种慧眼与慧心似乎是天生地被女作家所拥有，也许女作家的确在这方面有社会性别意义上的优势。她们对女性与城市的瓜葛心领神会，心知肚明。半个多世纪前的张爱玲说，她写香港（抑或别的什么港），用的是上海人的眼光。所谓“上海人”的眼光，其实就是一种被她所把握的城市化的——弄堂流言化的——女性化的——文学化的眼光。也就是后来她自己命而名之的“张看”。这个“张看”，彰显的就是个体的、民间的，因而也是女性的眼光，它绝不会是随大流的。因此，张爱玲并不自觉地去写城市，她只想写活色生鲜的人，但因为女人与城市的瓜葛，她常常是在写女人的沧桑命运，却一不小心就写出了一座城市的命运沧桑。

到了施叔青，她很清楚自己要做什么，要写什么。她就是要“以小说的文字图录香港”，“为历史留记录”。香江三部曲，形象化地图录一座都城的跌宕起伏史，她第一部写的便是“她名叫蝴蝶”，这是香港版的“长恨歌”，它“突出蝴蝶的象征，影射香港的形成”。只有主人公黄得云这个女性形象，才能圆满地承载起施叔青这沉甸甸的企图。

到了王安忆要写上海，对城市本质的认

识，就更为明晰了。她知道，“要写上海，最好的代表是女性”。《长恨歌》就是“非常非常写实的东西”，“写了一个女人的命运，但事实上这个女人只不过是城市的代言人，我要写的其实是一个城市的故事”。换言之，要写一个城市的故事，它的形象最贴切的是一个女性的形象，“要说上海的故事也有英雄，她们才是”。女性才真正是上海这座城市的代言形象。

四

至此，作为女性形象的王琦瑶，在要写上海历史的意识召唤下，真是呼之即出了。城市——弄堂——流言——女性，它们之间构成了一种性别的、文化的、历史的、社会的……一系列象征与隐喻。于是王琦瑶在弄堂流言的氤氲中向我们走来。她是王安忆“从完整的表象蒸发为抽象的规定”的人物。也即是说，王琦瑶是王安忆对上海这座城市历史具体的抽象，又把这种抽象还原到文学的具体形象中来。因此，“王琦瑶是典型的上海弄堂的女儿”。“上海的弄堂里，每个门洞里，都有王琦瑶在读书，在绣花……上海的弄堂总有一股小女儿情态，这情态的名字就叫王琦瑶……上海的弄堂因有了王琦瑶，才有了情味……上海弄堂因为这情味，便有了痛楚，这痛楚的名字，也叫王琦瑶……”王琦瑶不是一个人，她的一举一动都饱含象征与隐喻。因此，她的生活是“上海生活”（城市时尚杂志的名称，王琦瑶的玉照上了封二），她的身份是“上海小姐”（城市选美活动，王琦瑶榜上有名），她的名号是“沪上淑媛”（没有沪上淑媛出没的上海怎么能够算是“城市”），她就是上海的

弄堂，上海的生活，上海的历史，上海的光阴，上海的气味，上海的文化。

这看起来的确有点玄妙或者奇怪：城市从来就是男性的（或者说在男性的感觉与话语中从来就是属于男性的，只是这种感觉与话语无论是在历史中还是在社会生活中，都已成为人类普遍性的感觉与话语），却在她们的身上烙下了印痕，只是这种印痕从来不被认为有价值，值得文学来表现。即便是被她们破除常规偶一表现了，那也会明知是属于不入流的表现。王安忆知道自己是怎么看上海这座城市的，也知道自己是怎样来表现这样一座城市的，也知道这种看法与写法有多么与众不同！但自己沉浸在这种的写法中有多么恣肆酣畅，多么如鱼得水，多么自在天然，因为“女人天然是属于城市的”，天然就是属于这种“流言”的。她这样写的时候，很有点放任，很有点满足。除此之外，她知道这样写的结果，是要牺牲一点什么的。否则，王安忆不会在得知《长恨歌》获中国小说最高奖的茅盾奖后，不无讶异地说：“这个奖实际是个政府奖。过去评出的作品一般都是比较主流的，即使比较边

缘的也是历史小说，主要对长篇小说的评价标准要求具有史诗型的。像《白鹿原》这样的作品，就可以说是比较标准的史诗型的作品。而这次我写的——离史诗的标准这么远的作品还能得奖，我自己也觉得很意外。”这实际上是在说，王安忆的写法是流言/女性的写法，不是史诗/男性的写法，这种写法很难进入以男性化史诗作为标杆的正统视线内。

但反过来看，男作家如果的确在理论上还未能想象这样来认识一座城市的话，那么如果她们不能写，或不会写，或不写，就没有人能够这样写。法国女作家埃莱娜·西苏也许就是在这样意义上才说，女性必须自己写自己，因为这是开创一种新的反叛的写作，并由此才能把自己写进文学史中去。由此可见，王安忆也完全可能是因为这样的写了《长恨歌》，由此也把女性写进城市的历史中去。这当然意味着一种有别于他的重写，重写一座城市，重写一种历史，同时，在重写中创造出一种新的史诗范式，这是她这样写的意义。



林丹娅，1983年毕业于厦门大学中文系并于此任教至今，从事文学教学、研究与写作。著有《当代中国女性文学史论》《中国女性与中国散文》《用痛感想象》《用脚趾思想》《女性景深》等论著及文学作品，发表《中国女性文化：从传统到现代化》《从神话到现实：女性主义文化描述》《一种叙事：关于同性爱与异性爱》《解构角色定规——中国女性书写的新立场》等论文，主编《女性文学教程》（合作）、“悦读女性”丛书等。为厦门大学中文系教授，厦门大学中国语言文学研究所所长，中国女性文学研究会副会长等。